

*DOCENDO DISCIMUS. ACTAS DEL VII
CONGRESO INTERNACIONAL JÓVENES
INVESTIGADORES SIGLO DE ORO (JISO 2017)*

Ignacio D. Arellano-Torres, Carlos Mata Induráin
y Sara Santa Aguilar (eds.)



MÉTRICA, RITMO Y FIGURAS RETÓRICAS EN TRES
POEMAS SANJUANISTAS: *CÁNTICO ESPIRITUAL*,
NOCHE OSCURA Y *LLAMA DE AMOR VIVA*

Óscar Santos Pradana
Universidad de Navarra

El presente trabajo tiene la finalidad de ofrecer una aproximación a las obras *Cántico espiritual*, *Noche oscura* y *Llama de amor viva* de san Juan de la Cruz centrándose en los aspectos de los esquemas acentuales, métrica, ritmo, figuras retóricas¹ y su relación con el contenido de cada poema. En primer lugar, a modo de introducción, explicaré algunos términos relacionados con los esquemas acentuales; en segundo término, llevaré a cabo un análisis literario de los tres poemas (la parte nuclear de mi contribución); y, por último, ofreceré unas breves conclusiones acerca de lo expuesto.

I. CONCEPTOS INTRODUCTORIOS

Para estudiar el ritmo y los esquemas acentuales en poesía resulta de gran ayuda tomar en consideración la distinción entre los diversos tipos de acentos que puede tener un verso. Quilis² habla del acento estrófico al referirse al último acento que aparece en un verso. Es decir, que los endecasílabos, por ejemplo, llevarán obligatoriamente acento

¹ Para las cuestiones métricas, me baso sobre todo en Quilis, 1996; para las figuras retóricas, manejo especialmente Spang, 1984.

² Quilis, 1996, pp. 33-36.

Publicado en: Ignacio D. Arellano-Torres, Carlos Mata Induráin y Sara Santa Aguilar (eds.), «*Docendo discimus*». *Actas del VII Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2017)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2018, pp. 337-349. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 48 / Publicaciones Digitales del GRISO. ISBN: 978-84-8081-621-2.

en la décima sílaba y por tanto en esa sílaba recae el acento estrófico. Este acento tiene además la propiedad de que marca el ritmo de ese tipo de versos.

De esta manera, los demás acentos que aparecen en el verso son considerados a partir del acento estrófico para estudiar qué ritmo crean dentro del verso y de la estrofa. Los acentos dentro del verso que van en sílabas del mismo signo (par o impar) que el del acento estrófico, se consideran acentos rítmicos. Por lo que, siguiendo el ejemplo de antes, en un endecasílabo los acentos rítmicos se encontrarían en las sílabas 2.^a, 4.^a, 6.^a y 8.^a, al estar el acento estrófico en la décima sílaba. Aquellas sílabas que estén en la posición de signo opuesto al acento estrófico se denominan extrarrítmicas. Además, puede ocurrir que un acento extrarrítmico caiga en una posición inmediatamente anterior o posterior a un acento rítmico. A este se le llama acento antirrítmico, pues crea la sensación de contrapunto al oírlo.

Bien es cierto que la distribución de los acentos dentro de un verso puede ser muy variada y obedecer a múltiples razones. El modo complementario al de Quilis de entender la distribución de las sílabas tónicas y átonas dentro de un verso lo aporta Baehr³ con las unidades mínimas de ritmo en un verso, a las que llama pies, término equivalente al de cláusula rítmica empleado por Bello. El primer autor habla de un periodo rítmico dentro del verso que comienza con la primera sílaba tónica y abarca hasta la última sílaba acentuada del verso, es decir, hasta el acento estrófico. Ese periodo interno alberga unas unidades más pequeñas de ritmo, llamadas pies o cláusulas, como en la poesía latina clásica (yámbricas⁴ o trocaicas⁵, dactílicas⁶, anfibráquicas⁷ o anapésticas⁸). Estableciendo una relación con la disciplina musical, los compases de una partitura pueden equipararse a un verso siguiendo este razonamiento, ya que los tiempos dividen el compás en que se encuentran, de un modo parecido a como las cláusulas rítmicas dividen el verso. Yendo más allá en esta semejanza entre la música y el ritmo en la poesía, Baehr llama *anacrusis* a la parte anterior al primer acento del verso, mientras que en una partitura se entiende por *anacrusa* el

³ Baehr, 1970, pp. 23-30.

⁴ Débil, fuerte.

⁵ Fuerte, débil.

⁶ Fuerte, débil, débil.

⁷ Débil, fuerte, débil.

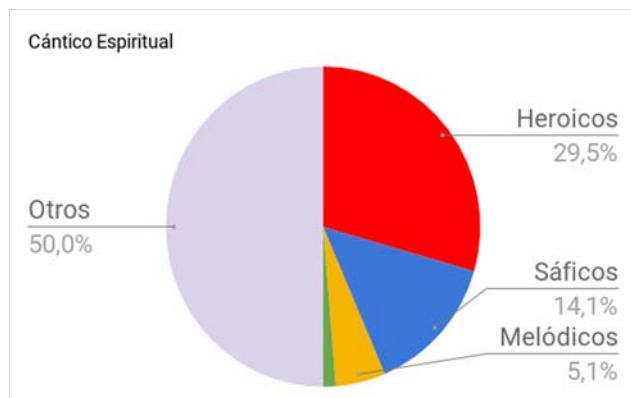
⁸ Débil, débil, fuerte.

inicio de la obra musical antes del primer compás. Esto refleja la estrecha unión que subyace entre poesía y música, lo cual se puede apreciar en la obra sanjuanista con la sonoridad de sus versos.

2. ANÁLISIS DE LOS POEMAS

2.1. *Cántico espiritual*

Para comenzar con el *Cántico espiritual*⁹, se ha tomado el texto del manuscrito de Sanlúcar de Barrameda, el que suele considerarse como el texto original de san Juan de la Cruz frente a otros manuscritos que presentan una lira más entre la número diez y la once del supuesto original de Sanlúcar de Barrameda. Este extenso poema está constituido por 39 liras garcilasistas, en las que predominan los endecasílabos heroicos, aunque también se pueden encontrar otros como el sáfico, el yámbico o el melódico. En general, podría afirmarse que la métrica de san Juan de la Cruz se cumple con bastante rigor sin necesidad de recurrir —en la mayoría de los casos— a licencias poéticas que permiten escandir los versos de manera que el número de sílabas cuadre. La mayoría de los endecasílabos presentan esquemas acentuales que no siguen los patrones del heroico o el melódico, si bien es cierto que se aprecia una lógica rítmica en la distribución de los acentos (ver Gráfico 1).



⁹ Trabajo con la versión de San Juan de la Cruz, *Cántico espiritual y poesías*. Manuscrito de Sanlúcar de Barrameda. I, Facsímil, Madrid, Junta de Andalucía / Turner, 1991, pero en mis citas modernizo las grafías y regularizo la puntuación.

Llegados a este punto, creo conveniente resaltar una averiguación sobre el sistema fonético que manejaba san Juan de la Cruz. Como se puede apreciar en el quinto verso de la quinta lira «vestidos los dejó de hermosura», la métrica que surge a primera vista señala que el verso es decasílabo por la sinalefa entre *de* y *hermosura*, cuando debería ser endecasílabo. Es sabido que en la Baja Edad Media estaba muy extendida la realización aspirada de las efes iniciales de palabra; sin embargo, san Juan de la Cruz es del siglo XVI. Por tanto, la métrica de este verso parece señalar que debe haber aspiración para que tengamos una sílaba más y queden once. No obstante, en otra parte del poema parece necesario lo contrario, es decir, que no haya aspiración, puesto que, de no hacerlo así, se requeriría una sinafia, licencia métrica muy artificiosa:

Gocémonos, Amado,
y vámonos a ver en tu hermosura (vv. 171-172).

Existen varias maneras de entender estos versos: 1) hay aspiración de la efe y por tanto hay que realizar una sinafia con el verso anterior (A-ma-doy-), opción que se topa además con un problema rítmico: el esquema acentual queda claro de tónica, débil, débil, débil (si realmente se realiza la sinafia, habría que realizar la aspiración y eso rompería el ritmo mencionado); 2) se puede entender que en esa época convivían las dos pronunciaciones de la efe, una con aspiración y otra sin aspiración, y que san Juan de la Cruz emplease ambas posibilidades en sus poemas, como bien se ve que realiza aspiración en el verso 4, en el 25, en el 165, etc. Con esta segunda opción el verso 127 tendría una pronunciación de *hermosura* sin aspiración, lo que permite realizar la sinalefa y así cuadran la métrica y el ritmo.

Me inclino por esta segunda opción. Al leer a san Juan de la Cruz no da la impresión de que necesite emplear este tipo de licencias métricas, sin contar ya con que la sinafia es una licencia extraordinaria. Cano Aguilar¹⁰ indica que efectivamente en esta época la no aspiración de la efe era reducida pero que iba imponiéndose ante la aspiración, aunque ambos fenómenos coexistieron. De tal manera que tendría sentido que san Juan de la Cruz conociera esta convivencia de las dos realizaciones fonéticas de la efe inicial. De hecho, los facsímiles manejados del manuscrito de Sanlúcar de Barrameda muestran vacilación en

¹⁰ Cano Aguilar, 2004, pp. 840-841.

la escritura de las efes iniciales: en ocasiones, son escritas como *f*, otras como *h* y otras con una grafía curiosa, mezcla entre las grafías *f* y *g*. En definitiva: conviven en esa época las dos pronunciaciones (aunque empieza a tomar fuerza la no aspiración), san Juan toma ambas empleándolas en sus poemas y la grafía no es clara. En el manuscrito de Sanlúcar de Barrameda sí existe la tercera grafía (mezcla entre *g* y *f*) pero el de Jaén solo presenta las grafías *f* y *h*.

Pasando al análisis detenido de los recursos retóricos, se pueden encontrar en torno a veinte figuras distintas, ocurriendo que varias se repiten. Por orden de menor a mayor importancia las más destacables son:

—La histerología y el hipérbaton (vv. 1-5; 29; 112).

—La diseminación, con la palabra *soledad* en la estrofa 34.

—La hipérbole (vv. 10; 52).

—La aliteración, que toma en los versos 35 y 65 un uso fácilmente detectable, especialmente en el verso 35 con el verbo *balbucear*.

—El retruécano, que aparece en los versos 68 y 69 con *la música callada / la soledad sonora*. Esta figura posee una gran fuerza retórica, puesto que implica varias figuras: quiasmo, antítesis e incluso paradoja en extremo. Refuerza el sentido que transmiten las palabras en sí de manera admirable.

—El apóstrofe, en los versos 6-9, 16-20, 36-45 y 51, dirigiéndose a los pastores, a la creación, a la vida y a la fuente, respectivamente. Esta figura se encuadra a la perfección en el contexto en que se mueve este poema del *locus amoenus*.

—La derivación, en el verso 37 («¡Oh, vida!, no viviendo donde vives»), en el 169 con *sola* y *soledad*, y en los versos 118 y 119 (*mirarme* y *miraste*). Resulta muy interesante comentar esta figura, junto con el políptoton, porque son propios de la poesía castellana medieval y de la poesía cancioneril. Esto quiere decir que san Juan de la Cruz también está enraizado en la literatura típica de sus antecesores, de tal manera que se puede decir que supo encontrar la síntesis perfecta entre la tradición propia de la poesía española y la innovación con los metros italianos (endecasílabos y heptasílabos), alcanzando una calidad literaria asombrosa.

—Por último, la alegoría, que sitúo como el elemento más importante del *Cántico espiritual*, puesto que san Juan retoma la tradición medieval mediante la alegoría. Por esto, nuestro poeta no solo conserva y renueva las figuras basadas en juegos de palabras, sino que también

continúa con una tradición alegórica que le permite hablar del hecho espiritual de una manera renovada en el contexto del Renacimiento.

Así pues, se saca en claro de lo anterior que san Juan de la Cruz concibió un estilo único y de gran calidad estética y de contenido teológico: supo combinar las corrientes literarias innovadoras con las ya existentes, y expresar con ello los misterios de la fe. Asimismo, la teología mística es vista por nuestro poeta como algo infundido por el Espíritu Santo, algo secreto y prácticamente inefable de manera directa. Por eso, el símbolo y la alegoría toman protagonismo como elementos bisagra en la obra de san Juan de la Cruz. Construidos mediante imágenes elementales (fuego, agua, tierra y aire), en el Cántico espiritual aparecen predominantemente el agua y el aire. Comenta Mancho Duque del fuego y del aire, los elementos etéreos, que son «prefiguradores del dinamismo sublimador del espíritu»¹¹, lo cual se acoge muy bien al sentido que se pretende transmitir en el poema al hablar del aire como si del espíritu se tratara, volador y libre.

También hay que destacar la influencia de los clásicos al presentarnos el tópico del *locus amoenus*, que llegó gracias al *Bucolicon liber* de Virgilio y antes a Teócrito de Siracusa en el siglo VIII a. C. con los *Idilios*, donde los pastores y los lugares «amenos» comenzaron a repetirse hasta formar un tópico literario. Esto conecta con los principios renacentistas de volver a los modelos grecolatinos clásicos.

Para terminar con el análisis de este poema, es imprescindible hacer una referencia, siquiera somera, al símbolo sponsal en el *Cántico espiritual*. Me limitaré a mencionar lo que comenta al respecto Segura Echezárraga, quien nos recuerda que desde la tradición bíblica la humanidad o su Iglesia ha sido vista como la esposa que tiene que reencontrarse con Dios, el Esposo¹².

2.2. *Noche oscura*

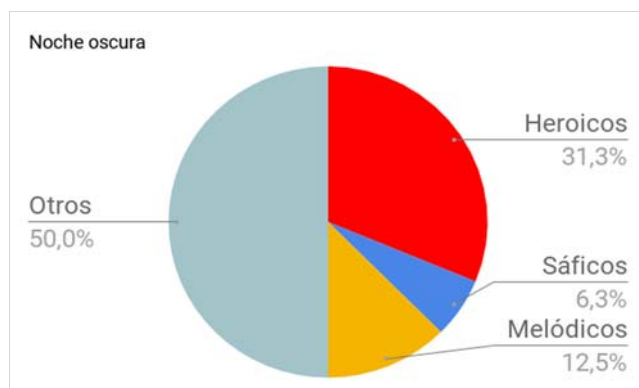
En primer lugar, este poema¹³ es más breve que *Cántico espiritual*, está compuesto por ocho liras garcilasistas. *Noche oscura* presenta una

¹¹ Mancho Duque, 1993, p. 260.

¹² Segura Echezárraga, 2009, p. 362. Para las cuestiones teológicas implicadas en los poemas de San Juan de la Cruz me han sido también de especial utilidad los trabajos de Kim, 2006 y Silvestre Miralles, 2015.

¹³ Cito por San Juan de la Cruz, *Cántico espiritual y poesía completa*, ed. de Paola Elia y María Jesús Mancho, Barcelona, Crítica, 2002.

riqueza innegable en los esquemas acentuales de sus versos, y además hace un uso de ellos muy comedido e integrado en el contexto rítmico y temático (ver Gráfico 2).



El poema presenta variedad en sus endecasílabos. Es importante destacar varios aspectos de los esquemas acentuales de este poema. Primero, san Juan de la Cruz emplea los acentos antirrítmicos (ya pasa esto en el *Cántico espiritual*, por ejemplo en el v. 35), que generan una sensación de énfasis o presura sobre lo dicho. De esta manera, encontramos este tipo de acentos en un número considerable de versos y además tienden a generar versos inmediatamente posteriores en los que el esquema acentual se decanta por una de dos opciones:

1) Una de ellas es la no acentuación del verso hasta el acento estrófico. En el siguiente ejemplo, aparecen en negrita las sílabas tónicas; las no tónicas en redonda:

A-ques-ta-me-gui-a-ba
más-cier-to-que-la-**luz**-del-me-dio-**dí**-a,
 a-don-de-mes-pe-**ra**-ba
 quien-**yo-bien**-me-sa-**bí**-a,
 en-**par**-te-don-de-**na**-die-pa-re-**cí**-a (estrofa 4).

Propongo el nombre de *reposo acentual* para estos casos. También puede producirse por otros motivos y en varios contextos donde un verso no precede a otro con acento antirrítmico (ver vv. 15, 18 y 40) y que pueden atender más a razones de contenido.

2) La otra opción consiste en que el verso con acento antirrítmico sea acompañado por un verso de esquema acentual totalmente regular. A su vez, propongo el término *regularización rítmica* para este fenómeno. En el siguiente ejemplo se secuencian tres versos con acentos antirrítmicos seguidos por un endecasílabo heroico puro y un heptasílabo con acentos en segunda y sexta sílaba, que además suponen el culmen en términos de contenido y trasfondo:

¡**Oh-no**-che-que-gui-**as-te**!,
 ¡**oh-no**-chea-**ma**-ble-**más**-quel-al-bo-**ra-da**!,
 ¡**oh-no**-che-que-jun-**tas-te**
 A-**ma**-do-con-a-**ma**-da,
 a-**ma**-daen-el-A-**ma**-do-trans-for-**ma**-da (estrofa 5).

Esta regularización rítmica ocurre también en los versos 28 y 29 (yámbico y heroico, respectivamente), propiciada por el ritmo en contrapunto del verso anterior con el acento antirrítmico en «para él solo»:

En-mi-**pe**-cho-flo-**ri**-do,
 quen-**te**-ro-pa-**raél-so**-lo-se-guar-**da**-ba,
 a-**llí**-que-**dó**-dor-**mi**-do,
 y-**yo**-le-re-ga-**la**-ba,
 yel-ven-**ta**-lle-de-**ce**-dros-**ai**-re-**da**-ba (estrofa 6).

El manejo de todos estos fenómenos y la alternancia en los esquemas acentuales de unos versos y otros dotan a este poema de una calidad muy alta, desde el punto de vista rítmico.

En segundo lugar, las figuras retóricas que destacan en un primer plano son las que sirven para describir el espacio y los personajes o que revelan algún estado suyo. A este grupo se adscriben: la etopeya en las estrofas 1 y 2; la prosopografía, «disfrazada» (v. 7); la lítote, «sin otra luz y guía / sino la que en el corazón ardía» (vv. 14-15); la topografía al describir el lugar: «en parte donde nadie parecía» (v. 20), «y el ventalle de cedros aire daba» (v. 30); y, por último, la metonimia empleada con agudeza en «quien yo bien me sabía» (v. 19). Aquí se da un tipo de metonimia en la que se dice la característica en lugar de la esencia que la posee.

En un segundo plano, destacan: el apóstrofe (estrofa 5); también en esa quinta estrofa, destaca el políptoton por su parecido con la derivación y por incluirse ambas en lo que se suelen llamar juegos de palabras; la epífora combinada con el paralelismo de las primeras dos estrofas: «¡oh

dichosa ventura!» (v. 8) y «estando ya mi casa sosegada» (v. 10); y, por último, la aliteración del dígrafo *ch* en el verso 11 («noche dichosa»). Como solo se repite una vez, es difícil tomarlo por una aliteración con fuerza, pero, sin embargo, puede entenderse que expresa silencio. Esta posibilidad tiene bastante sentido si observamos la continuación de esa estrofa, donde probablemente se busque transmitir esta idea:

En la noche dichosa,
en secreto, que nadie me veía,
ni yo miraba cosa,
sin otra luz y guía,
sino la que en el corazón ardía (estrofa 3).

En tercer lugar, *Noche oscura* requiere estudiar con detenimiento el simbolismo nocturno, donde la luz es la guía del alma. La noche se ha entendido en la tradición como una fase de tribulación y prueba. Así, el alma debe seguir la luz de Cristo y llegar a unirse con Él. Santa Teresa de Jesús también alude en sus escritos a la noche espiritual, a aquel estado del alma en el que se está sin Dios, sin luz, en tiniebla. Por eso, las imágenes lumínicas guían a la amada hasta la luz definitiva que es Dios, el Amado, el Esposo. De este modo se construye una serie de símbolos que giran alrededor de la dicotomía luz / oscuridad.

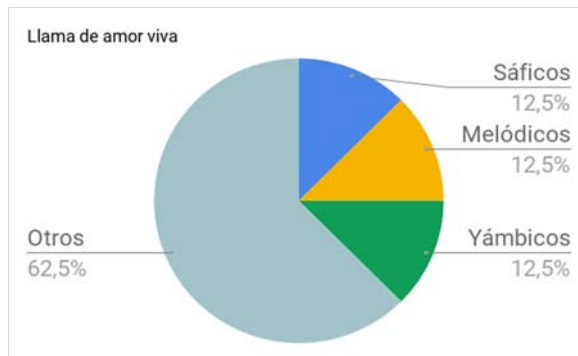
Con esa simbología de la noche en que la amada camina progresivamente hasta el Amado se pueden distinguir también las tres vías del proceso místico (común con santa Teresa de Ávila): 1) vía purgativa: el alma se olvida de lo mundano y se limpia con la luz; 2) vía iluminativa: empieza la verdadera vida espiritual; y 3) vía unitiva: última morada (la unión con Dios). Esta última fase se expresa en la estrofa 5, donde amada y Amado se encuentran. No es casualidad que la métrica de esa parte haya merecido tanto análisis en la parte anterior, puesto que los acentos antirrítmicos cargan de fuerza lo que se transmite, que coincide con la parte del poema donde se expresa la gran alegría que siente el alma al encontrarse con Dios. Por lo tanto, este poema, pero en concreto esa estrofa, cabe considerarla como una de las mejores de la poesía castellana.

También resultan relevantes las imágenes del viento, ya vistas al comentar el *Cántico espiritual*, de las caricias y del cuidado entre el Amado y la amada.

Resumiendo, y tomando lo más importante, este poema formalmente es prodigioso por la métrica, los esquemas acentuales, el buen uso que hace de las figuras retóricas y la coordinación de todos esos elementos dispuestos de tal manera que el contenido se eleva a un nivel mucho mayor de comprensión, de belleza y de verdad si cabe. Esto puede darse gracias a que, como indica Cilveti, «las figuras retóricas, comparaciones y semejanzas y su reiteración son el recurso lingüístico de que el espiritual dispone para sugerir “algo” de su experiencia inefable»¹⁴, y aun siendo inefable logra acercarse sobre manera a la realidad espiritual y transmitirla.

2.3. *Llama de amor viva*

Este poema¹⁵ está compuesto por cuatro liras no garcilasistas¹⁶. La variedad de versos según la distribución de acentos en los mismos es muy equilibrada, predominando los versos sáficos, heroicos y yámbricos (ver Gráfico 3).



Los fenómenos explicados al hablar de la métrica en *Noche oscura* aparecen también en este poema: acentos antirrítmicos continuados por versos que presentan regularizaciones rítmicas (vv. 1-2, 4-5, 9-10 y 19-20) o reposos acentuales (vv. 13-14).

¹⁴ Cilveti, 1997, p. 220.

¹⁵ Cito por San Juan de la Cruz, *Cántico espiritual y poesía completa*, ed. de Paola Elia y María Jesús Mancho, Barcelona, Crítica, 2002.

¹⁶ La lira no garcilasista se estructura siguiendo este esquema: 7a 7b 11C 7a 7b 11C.

Este poema se caracteriza por el hecho de que no presenta acciones, sino nominaciones o apelaciones a diversos elementos.

Las figuras retóricas más importantes son:

—El apóstrofe, recurrentemente utilizado al dirigirse a la llama, al cautiverio, a la mano blanda, etc.

—La paradoja del verso 12 está construida constituyendo un símbolo del sacrificio de Jesús en la cruz, puesto que al morir salvó a la humanidad del pecado, dando así la vida plena; convirtiendo la muerte en vida.

—La sinestesia en el verso 10 con «oh toque delicado / que a vida eterna sabe».

—La etopeya en la estrofa 4 al describir al Amado.

Este poema de san Juan de la Cruz tiene como rasgos principales la brevedad y la concentración de contenido. En estas cuatro estrofas las imágenes ígneas abundan. El fuego puede entenderse como la fe o la fuerza del Espíritu Santo. Más concretamente señala Cilveti que la llama «alude a la presencia sosegada de Dios en lo profundo del alma ya transformada en fuego de amor»¹⁷. Enlazando con *Noche oscura*, el fuego es entendido también como fuente emisora de «calor y luz» (v. 18). Lo cual quiere decir que, siguiendo la interpretación de Cilveti, la presencia de Dios en el alma es lo que nos guía. Esto guarda un sentido completo en los versos «sin otra luz y guía / sino la que en el corazón ardía».

En definitiva, *Llama de amor viva* es un poema conciso y contundente, porque alberga grandes puntos muy significativos del cristianismo como la referencia a Jesús, Redentor al morir en la cruz, expresado mediante la paradoja del verso 12. Asimismo, la cuarta estrofa guarda el amor y la delicadeza que le corresponden a Dios.

3. CONCLUSIONES

A modo de breves conclusiones de este trabajo, creo oportuno destacar cuatro aspectos en lo que se refiere a la métrica, el ritmo y las figuras retóricas en estos poemas de san Juan de la Cruz:

1) La forma y la estética de su arte literario, el cuidado en los metros y el buen gusto con las figuras retóricas lo configuran como uno de los mayores poetas españoles y universales.

¹⁷ Cilveti, 1997, p. 246.

2) La influencia de las fuentes bíblicas fue decisiva para escribir sus poemas y desarrollar su pensamiento.

3) Las imágenes y los símbolos recuperados del Antiguo Testamento sirvieron para expresar espectacularmente el proceso místico y la experiencia del amor divino, sobre todo mediante el símbolo del Amado y la amada.

4) En cuanto a la métrica, hay que destacar en san Juan de la Cruz la doble realización que existe: efes aspiradas y otras no aspiradas, que según la historia de la lengua era posible. Lo considero importante porque ayuda a escandir bien los versos sin mediciones ni licencias complicadas.

BIBLIOGRAFÍA

- BAEHR, Rudolf, *Manual de versificación española*, traducción y adaptación de Klaus Wagner y Francisco López Estrada, Madrid, Gredos, 1970.
- CANO AGUILAR, Rafael, «Cambios en la fonología del español durante los siglos XVI y XVII», en *Historia de la lengua española*, Barcelona, Ariel, 2004, pp. 825-857.
- CILVETI, Ángel, *El tema de la libertad en el auto sacramental de Calderón y en la «Noche oscura» de San Juan de la Cruz*, Barcelona, PPU, 1997.
- JUAN DE LA CRUZ, san, *Cántico espiritual*, edición, prólogo y notas de fray Casto del Niño Jesús, Santander, Cantalapiedra, 1956.
- JUAN DE LA CRUZ, san, *Cántico espiritual. Segunda redacción (CB)*, edición crítica por Eulogio Pacho, Burgos, Editorial Monte Carmelo, 1998.
- JUAN DE LA CRUZ, san, *Cántico espiritual y poesía completa*, ed., prólogo y notas de Paola Elia y María Jesús Mancho, con un estudio preliminar de Domingo Ynduráin, Barcelona, Crítica, 2002.
- JUAN DE LA CRUZ, san, *Cántico espiritual y poesías. Manuscrito de Jaén. I, Facsímil*, Madrid, Junta de Andalucía / Turner, 1991.
- JUAN DE LA CRUZ, san, *Cántico espiritual y poesías. Manuscrito de Sanlúcar de Barrameda, I, Facsímil*, Madrid, Junta de Andalucía / Turner, 1991.
- KIM, Kwang Seo, *La función del amor en la unión transformante y divinización del hombre, según San Juan de la Cruz*, Burgos, Tesis Doctoral en la Facultad de Teología del Norte de España, 2006.
- MANCHO DUQUE, María Jesús, *Palabras y símbolos en San Juan de la Cruz*, Madrid, Fundación Universitaria Española y Universidad Pontificia de Salamanca, 1993.
- QUILIS, Antonio, *Métrica española*, edición actualizada y ampliada, Barcelona, Editorial Ariel, 1996.
- SEGURA ECHEZÁRRAGA, Xabier, *La espiritualidad del símbolo esponsal en el Cántico espiritual de San Juan de la Cruz*, Madrid, Universidad Pontificia de Comillas (Facultad de Teología), 2009, Tesis Doctoral.

- SILVESTRE MIRALLES, Alicia, *La traducción bíblica en san Juan de la Cruz: Subida del Monte Carmelo*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2015.
- SPANG, Kurt, *Fundamentos de retórica*, Pamplona, Eunsa, 1984.